



Agôn

Revue des arts de la scène

4 | 2011

L'objet

Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art

Maja Saraczyńska



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2060>

DOI : 10.4000/agon.2060

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Maja Saraczyńska, « Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 26 décembre 2011, consulté le 17 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2060> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.2060>

Association Agôn et les auteurs des articles



Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art

Maja Saraczyńska

Cet article se propose de rechercher la nécessité de la présence des objets dans l'espace théâtral de Kantor dont la pratique spécifique pourrait se définir comme « *organisation de l'espace* », étant donné qu'elle relève simultanément des domaines de scéno- et de muséographie. En explicitant les liens entre l'art pictural et le théâtre et de Kantor, la présente étude pose la question du rôle de la scène et de l'acteur dans la construction de l'objet. Elle s'interroge ainsi sur les métamorphoses de cette matière hybride : d'un élément nécessaire à la création d'un « troisième type d'acteur » (bio-objet), l'objet se doit de devenir modèle pour l'acteur vivant (sur-objet) et une œuvre d'art à part entière (objet muséal).

*Je sens – bien que je fasse du théâtre en dehors du théâtre –
que je suis quand même un scénographe professionnel¹*

Le rôle prépondérant que joue l'objet dans l'art théâtral de Tadeusz Kantor est bien connu² : omniprésent, il prolifère dans l'espace et ne cesse de dépasser le statut d'accessoire ou de simple élément de scénographie. En entrant avec les acteurs en état de symbiose, l'objet kantorien devient soudé au corps vivant, qu'il prolonge – telle une prothèse – tout en lui servant de modèle de jeu. Il s'opère ainsi, dans un espace scénique, la conception d'un bio-objet qui s'apparente à un troisième type d'acteur, créé par la fusion de la matière vivante du corps humain et de la matière inerte des choses.

L'activité théâtrale de mise en scène kantorienne reste ainsi profondément marquée théâtrales. Ces dernières ont commencé en 1942 au moment de la fondation du Théâtre par ses expériences de peintre-sculpteur et de scénographe. Effectivement, le théâtre de Kantor nous semble indissociable de sa formation et de sa création picturales³ : au terme de son parcours à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie⁴ (1934-1939), l'artiste menait de front à la fois ses travaux en tant que scénographe pour les théâtres officiels et ses propres créations

¹ Citation provenant d'une conférence donnée par Kantor durant un séminaire « Constructivisme au théâtre » au Club Stodoła à Varsovie en 1979. Voir Szot, Paweł in Paluch-Cybulska, Małgorzata, *Tadeusz Kantor, Scenografie dla teatrów oficjalnych*, [Tadeusz Kantor, Scénographies pour les théâtres officiels], catalogue d'exposition, Cracovie, Cricoteka, 2006, p. 17.

² Voir à ce propos deux articles bien documentés et impartiaux de Chantal Meyer-Plantureux :

« Les objets de Kantor », in *T. Kantor 2*, textes de Tadeusz Kantor réunis et présentés par Denis Bablet, et études de Denis Bablet, Tomasz Dobrowolski, Chantal Meyer-Plantureux, Sally Jane Norman et Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, *Les Voies de la création théâtrale 18*, Paris, CNRS Éditions, 2005, [1993], p. 239-251 où l'auteure se questionne sur la nature des objets dans le Théâtre de la Mort (1975-1990) et leurs filiations avec la planche et la roue du *Retour d'Ulysse* (1944) ;

« L'objet kantorien entre poubelle et éternité » *Alternatives théâtrales*, n° 50, décembre 1995, dossier *Kantor l'homme du théâtre*, p. 77-78, où l'auteure se penche sur l'analyse de l'utilisation de la planche.

³ Comme l'aborde Chantal Meyer-Plantureux dans ses travaux sur l'objet théâtral de Kantor. C'est en cela que mes propos se détachent de la perspective adoptée par l'auteure.

⁴ Avant d'entrer à l'Académie des Beaux-Arts, Kantor suit des cours à l'École privée de peinture et dessin de Ludwika Mehofferowa à Cracovie (1933/1934).

indépendant clandestin⁵ à l'initiative de Kantor accompagné par un groupe d'amis dont la plupart étaient également issus du milieu d'artistes-peintres cracoviens. Force est de constater que la création artistique de Tadeusz Kantor s'inscrit dans l'esthétique d'après-guerre et qu'elle s'affirme par le biais de la mise en pratique des postulats formulés par les théoriciens de la réforme théâtrale⁶ et par les avant-gardistes⁷ du début du XX^e siècle. Elle s'articule ainsi autour de l'urgence de quitter les lieux scéniques conventionnels et de modifier la place de l'objet dans l'espace théâtral réinventé.

Nous nous proposons de rechercher la nécessité de la présence des objets dans l'espace théâtral de Kantor dont la pratique spécifique pourrait se définir comme « *organisation de l'espace*, » étant donné qu'elle relève simultanément des domaines de scéno- et de muséographie. En posant la question du rôle de la scène et de l'acteur dans la construction de l'objet, notre étude portera sur les métamorphoses de cette matière hybride qui entraîne le déplacement de son statut : d'un élément nécessaire à la création d'un « troisième type d'acteur » (bio-objet), l'objet se doit de devenir modèle pour l'acteur vivant (sur-objet) et une œuvre d'art à part entière (objet muséal).

Espace habité par les bio-objets : de l'art pictural à l'art scénique

Dans un texte théorique intitulé *Métamorphoses*⁸ et datant des années 1980, Kantor entreprend de revenir aux origines de ses créations et d'expliquer ainsi ses enjeux :

L'année 1947.

Une année décisive.

La silhouette humaine, considérée jusqu'à présent comme seule digne de foi, a disparu.

Apparaissent progressivement des sortes de formes biologiques de vie – d'une espèce inférieure, presque animale, avec des traces de genre humain, ou peut-être avec ses prémices.

L'époque de la guerre et des « maîtres du monde » m'a conduit, comme beaucoup d'autres, à perdre confiance dans cette image ancienne, aux formes magnifiquement élaborées⁹.

Kantor-peintre commence donc, dès les années 1940, par décomposer les formes humaines sur ses toiles. Cette quête d'informe et d'abstrait le conduit à associer les corps aux objets, et donne naissance au cycle de tableaux mettant en lumière les figures soudées aux parapluies, dont *Figure dans l' « espace-parapluie »* (1947), *La Femme au parapluie* (1948), *L'Homme au parapluie* (1949), *Parapluie et la figure* (1949), « *Espace-parapluie » et la figure* (1949)¹⁰. Ensuite, il tend à coller des objets réels aux toiles et à les intégrer ainsi à la peinture. Cette association des matériaux aboutira à toute une série d'emballages dans les années 1960 : à

⁵ Deux mises en scène ont été effectuées par Kantor durant cette période : *Balladyna* d'après Słowacki (1942) et *Le Retour d'Ulysse* d'après Wyspiański (1944).

⁶ Antonin Artaud notamment. Voir à ce propos l'article de l'auteure : Saraczyńska, Maja, « Du Théâtre de la cruauté au Théâtre de la mort : de la théorie mise en pratique théâtrale », in *Tadeusz Kantor : Twenty Years Later*, sous la direction de Michał Kobiółka et Natalia Zarzecka, Polish Theatre Perspectives, Wrocław.

⁷ Voir notamment Marcel Duchamp et l'esthétique dadaïste.

⁸ L'album *Ma Création, mon voyage* contient des textes – « commentaires intimes » écrits par Kantor entre 1986 et 1988 et un choix de 296 tableaux et dessins. L'ouvrage a été publié en deux versions linguistiques, en italien (Kantor, Tadeusz, *La mia opera, il mio viaggio. Commento intimo*, Milan, Federico Motta Editore, 1991) et en français (Kantor, Tadeusz, *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*, Paris, Éditions Plume, 1991), mais n'a jamais été édité en polonais. Le texte original de Kantor, rédigé pour les besoins de cet album est disponible dans l'ouvrage suivant : Kantor, Tadeusz, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974 [Métamorphoses. Textes des années 1938-1974]*, choix et rédaction scientifique Krzysztof Pleśniarowicz, Cracovie, Cricoteka, Wydawnictwo Naukowe, 2000.

⁹ Tadeusz, Kantor, « Métamorphoses », in *Ma création, mon voyage, op. cit.*, p. 30-31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 34-38.

cette époque, il colle à la surface des toiles des morceaux de lacs en papier, des lettres, des paquets, des parapluies¹¹ et effectue le cycle de peintures intitulé *Hommes-voyageurs*¹². Puis, il se met à personnaliser et à modifier des tableaux préexistants, considérés comme *objets prêts* à se transformer, et effectue, entre autres, plusieurs variantes de travail sur la modification de *L'Infante* de Velázquez¹³ et de *L'Hommage prussien* de Matejko.

Sa démarche picturale fait rapidement irruption dans son art dramaturgique et théâtral : premièrement, Kantor-dramaturge se met à personnaliser et à transformer les textes dramatiques préexistants¹⁴. Ainsi, dans l'entreprise de collage empruntée aux arts plastiques¹⁵ et appliquée au domaine purement théâtral, le texte lui-même est traité comme un objet et est, de ce fait, sujet à de nombreuses transformations. Puis, en tant que scénographe, il commence à doter ses acteurs d'organes supplémentaires, de prothèses¹⁶ ou d'objets soudés aux corps des acteurs. Cette juxtaposition de deux éléments hétérogènes, de la matière morte de l'objet et de la matière vivante du corps, donne naissance à toute une galerie de corps-objets, tels le voyageur soudé aux valises, l'homme « chaisifié », inséparable de sa chaise (*Les Cordonniers*) ou les corps-vêtements suspendus aux cintres (*Les Cordonniers*). Ce procédé trouvera son apogée dans le premier spectacle du *Théâtre de la Mort, La Classe morte* (1975) où des mannequins¹⁷ d'enfants constituent le prolongement direct du corps du comédien.

Ainsi, tous les signes scéniques, dont le texte littéraire¹⁸ et l'acteur vivant¹⁹, étaient considérés par l'artiste comme les « objets prêts », tels les ready-made construits dès 1913 par Marcel Duchamp²⁰. L'insertion de ces objets trouvés par hasard²¹ dans l'univers scénique ne date cependant pas – comme le suggère Claude Amey²² – des années 1960, mais remonte aux origines de l'art théâtral de Kantor. L'artiste souligne lui-même en avoir fait la découverte dans son théâtre clandestin pendant la Seconde Guerre mondiale et nous rappelle « la situation et l'instant de cette année 1944 quand de la réalité de la vie il a extrait l'OBJET et l'a élevé au rang d'une œuvre d'art : LA ROUE BOUEUSE D'UNE CHARRETTE DE CAMPAGNE ET LA PLANCHE MOUSSUE D'UNE CLÔTURE »²³. Dans le *Retour d'Ulysse*, Kantor fait coexister sur la scène issue de la réalité – dans la chambre démolie par les bombardements –

¹¹ *Ibid.*, p. 116-117.

¹² Années 1960-1980, *ibid.*, p. 176-180.

¹³ Kantor remplace la robe de *L'Infante* par la sacoche de facteur.

¹⁴ Textes de Słowacki (*Balladyna*), Wyspiański (*Le Retour d'Ulysse*) et Witkiewicz (*La Pieuvre, Dans le petit manoir, Fou et la nonne, La Poule d'eau, Les Mignons et les guenons, Les Cordonniers, Tumeur cervicale*).

¹⁵ De nombreux points communs sont repérables entre la pratique de Kantor et celle des cubistes, puis des surréalistes.

¹⁶ Voir le projet de scénographie de Kantor pour *Rhinocéros* de Ionesco en 1961 et les costumes pour le spectacle *La Poule d'eau* d'après Witkacy en 1967.

¹⁷ Les mannequins, perçus comme la forme particulière de l'objet, occupent dans la création de Kantor une place importante : dès 1942 (dans *Balladyna*), le metteur en scène a fait intervenir sur scène des mannequins qui constituaient des doubles des comédiens. *La Classe morte* joue dans le parcours de l'artiste un rôle primordial, car le corps marionnettique n'y prend vie sur scène et n'y est animé qu'en tant que figure monstrueuse, hybride, constituée par la symbiose de deux corps ; dépourvus de contact charnel avec des comédiens qui les portent, les mannequins s'accrochent aux bancs d'école, mais restent cette fois-ci inanimés, se caractérisant ainsi par leur simple présence scénique (tels les objets muséaux). Finalement, dans les années quatre-vingt, surtout à partir de *Wielopole, Wielopole*, Kantor parviendra à soumettre l'acteur à doubler le mannequin.

¹⁸ Voir Kantor, Tadeusz, « À propos de la *Poule d'eau* », in *Théâtre de la mort*, op. cit., p. 167.

¹⁹ Voir Skiba-Lickel, Aldona, op. cit., p. 27.

²⁰ Kantor utilise dans ses textes théoriques, datant pour la plupart des années 1980, le terme d'« objet prêt » (*ready made*) emprunté à Marcel Duchamp. Mais, il ne faut pas oublier que Kantor n'a découvert l'œuvre de Duchamp qu'en 1957 et que ses premières réalisations des « objets prêts » datent des années 1940.

²¹ Kantor emprunte la notion de l'objet trouvé et du hasard à l'esthétique dadaïste.

²² Amey, Claude, *Tadeusz Kantor, theatrum litteralis*, Paris, Harmattan, 2002 p. 195.

²³ *Les Voies de la création théâtrale 11*, op. cit., p. 112.

des objets pauvres, eux-mêmes issus de la réalité du rang le plus bas²⁴, c'est-à-dire usés et inutiles dans la vie quotidienne, et grâce à cela devenus utiles dans l'art (tels que la roue, une planche, une chaise) avec les emballages – les corps des acteurs emballés, enveloppés, déformés, dépourvus de formes humaines, et immobilisés²⁵. « J'ai fait d'Ulysse – rappelle-t-il – le héros d'Homère, 'quelque chose' d'enveloppé, d'emballé avec de sales lambeaux misérables d'une capote militaire. Il était difficile de distinguer dans ce 'baluchon' un être humain et une grandeur vénérée²⁶ ».

Avec le *Retour d'Ulysse*, revenant en 1944 d'un « long voyage²⁷ » dans une chambre bombardée de Cracovie, Kantor introduit dans son art la figure du voyageur. Les acteurs de Kantor, inséparables de leurs bagages et des objets qui les entourent, donnent l'impression d'être en perpétuel déplacement, comme « s'ils étaient rescapés d'un naufrage qui les aurait fait échouer sur le bord d'une poubelle »²⁸. Ils semblent débarquer sur scène comme aux confins de l'océan, après la catastrophe de leur bateau. Ils s'accrochent désespérément aux objets qui coulent auprès d'eux : à la table, à un fil, à leurs bagages... comme s'ils s'accrochaient à des « planches de salut ». Bernard Dort en témoigne après avoir assisté, en 1971 pendant le Festival mondial de théâtre de Nancy, à *La Poule d'eau* d'après Witkacy :

Cette *Poule d'eau* était effectivement déroutante. Le public se trouvait placé comme au hasard, ici et là, sur des tabourets, des paquets, des planches, dans une salle qui, « pleine, donnait », comme le rappelle Kantor, « l'impression d'un campement » ; les acteurs y étaient mêlés aux spectateurs [...] ces acteurs ressemblaient plutôt à des voyageurs de passage : ils transportaient à grand-peine des valises²⁹.

Les naufragés de Kantor (re)vivent alors leur vie à partir de tout ce qu'ils ont perdu : à la suite de la catastrophe, un tas de macchabées ressuscitent et recommencent leurs vies à partir des miettes de souvenirs et des morceaux d'objets. Ces derniers deviennent par là une sorte d'ancrage du corps dans l'espace et permettent de joindre plusieurs éléments entre eux. Dans le cycle pictural des figures emballées, on retrouve une image assez parlante : en 1981, deux parties du corps découpé au niveau du torse sont jointes à l'aide d'un parapluie³⁰. Ce motif apparaît déjà dans les années 1970 dans la série de dessins intitulée *L'Époque du garçon* où les parties du corps morcelées sont unifiées à l'aide d'un objet (comme la fenêtre ou la planche). Dans la création théâtrale *Je ne reviendrai jamais*³¹ (1988) c'est justement une planche – en tant qu'objet de métamorphoses par excellence – qui constitue le lien entre deux corps. Utilisée pour la première fois en 1944, la planche en bois semble devenir un objet de

²⁴ Voir Kantor, Tadeusz, « L'artiste », in *Théâtre de la mort*, op. cit., p. 275 : « Je me permets de vous rappeler que la méthode fondamentale de mon travail est et était la fascination par la réalité que j'ai appelée *réalité du rang le plus bas*. C'est elle qui explique mes Tableaux, mes Emballages, mes Objets Pauvres et aussi mes Personnages Pauvres ».

²⁵ Voir l'exemple d'une statue-emballage réalisée par Kantor en 1969 à Nuremberg, *Les Voies de la création théâtrale 11*, op. cit., p. 37 : « Emballage humain avec la collaboration de Maria Stangret ».

²⁶ Kantor, Tadeusz, « Métamorphoses », in *Ma Création, mon voyage*, op. cit., p. 136.

²⁷ Voir à ce propos Tadeusz, Kantor, *Les Voies de la création théâtrale 11*, op. cit., p. 179 : « Ulysse ne revenait pas seulement de la guerre, de Troie. Aussi et avant tout de 'l'Au-delà', de la contrée de la mort, de 'l'autre monde', dans la sphère de la vie, dans le pays des vivants, de nous-mêmes [...] Ulysse revenant est devenu dans ma conception, le précédent et le prototype de tous les personnages postérieurs de mon théâtre. Il y en avait beaucoup. Tout un cortège ».

²⁸ *Ibid.*, p. 236.

²⁹ Bernard, Dort, « Un théâtre des frontières » in Banu, Georges [dir.], *Kantor, artiste à la fin du XX^e siècle*, Paris, Broché, 1989, p. 23-24.

³⁰ Kantor, Tadeusz, *Ma Création, mon voyage*, op. cit., p. 205.

³¹ La traduction plus fidèle du titre (*Nigdy tu już nie powrócisz*) serait la suivante : *Je n'y reviendrai jamais*. C'est dans ce spectacle-bilan intime et artistique que chaque comédien n'existe dans l'espace que soudé à un objet puisé dans les créations précédentes : une machine d'accouchement et un berceau mécanique de *La Classe morte*, une baignoire de *La Poule d'eau*, un appareil photographique et une croix de *Wielopole, Wielopole*, une ratière des *Mignons et les guenons*.

prédilection de Kantor et joue un rôle important dans la plupart de ses créations³² : associée à la planche de salut qui aide les acteurs-naufragés à exister dans l'espace scénique, elle ne cesse de se transformer et de se manifester sous des formes différentes : ainsi, dans le spectacle posthume, *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*, ladite planche se métamorphose en cercueil, puis en table de la Dernière Cène.

Dans sa proposition originale de mise en scène de *Dans le petit manoir* (1961) d'après Witkacy, Kantor fait apparaître sur scène une armoire contenant des comédiens ; ces derniers font dès lors partie intégrante de cette « vraie armoire antique [qui] n'était ni décor ni scène. Les comédiens [qui se trouvaient à l'intérieur] constituaient une partie de l'armoire comme s'ils y habitaient³³ ». Puis, en 1975, il esquisse pour le metteur en scène Mieczysław Górkiewicz, au Théâtre Bagatela de Cracovie, la scénographie pour *Balladyna*³⁴ d'après Słowacki où chaque acteur se doit d'évoluer dans son propre espace-plateforme, construit à partir de planches de bois, où chaque corps est attaché à un objet devenu scène-espace de jeu : face à une porte, devant une palissade, à côté d'une potence... Le metteur en scène reprend et transforme cette idée dans *Wielopole, Wielopole* où l'espace scénique n'est constitué que d'une grande plateforme de bois où se côtoient plusieurs groupes d'acteurs (les membres de la famille et les soldats, accompagnés des mannequins faits à leur effigie), et où se situe l'espace dédié à Kantor ; ce dernier étant constamment présent sur la scène-plateforme, soudé lui-même à une table. Ainsi, peuvent se nouer étroitement des liens entre les travaux de peintre, de scénographe officiel et de metteur en scène indépendant.

Se prononçant contre la scène vide du théâtre épuré qui mettrait en valeur le jeu et le corps de l'acteur³⁵, Kantor instaure dans son théâtre un espace scénique totalement habité, encombré d'objets, empêchant le comédien d'y exister d'une façon autonome. L'omniprésence des objets permet sans doute à l'artiste d'apporter une réponse concrète à la crise du personnage et de la parole. L'impuissance du langage verbal, nécessitant une réappropriation de l'efficacité de l'expression, l'incite à rechercher un langage physique qui s'instaure dans son espace théâtral avec la décomposition et le décorticage du corps vivant. L'objet dans le théâtre de Kantor se doit alors d'incarner les idées et de remplacer les paroles : « *Au Théâtre Cricot, les idées sont remplacées par les objets réels. Les idées ne sont ainsi ni narrées ni traduites en langage philosophique, mais représentées par les objets qui servent à construire l'action* »³⁶. Kantor réalise ainsi sur scène sa vision plastique du théâtre où l'image matérialisée par l'objet tend à remplacer le langage verbal inefficace, comme en témoigne un des acteurs :

Pendant les répétitions, Kantor nous faisait passer par plusieurs étapes : le premier fut un travail sur le texte autour de la table (pendant ces séances, plus de la moitié du texte avait été supprimé). J'ai compris par la suite que Kantor voulait substituer les images au texte chaque fois qu'on pensait que l'action scénique était plus parlante que les mots. Par exemple, des personnages comme le mien (Évêque) ou celui de Witkacy n'existaient pas dans le texte, ainsi que celui de la Paysanne qui, pendant tout le spectacle, s'est enduite le corps d'argile³⁷.

³² Voir à ce propos l'article de Chantal Meyer-Plantureux, « L'objet kantorien entre poubelle et éternité », *op. cit.*

³³ Tadeusz, Kantor, *Pisma*, [Écrits], choix et rédaction par Krzysztof Pleśniarowicz, Cracovie – Wrocław, 2005, t. II, p. 398-399. Toutes les citations provenant des *Pisma* ont été traduites par l'auteur de cet article.

³⁴ Tadeusz, Kantor, *Ma Création, mon voyage*, *op. cit.*, p. 216. Voir également Paluch-Cybulska, Małgorzata, [red.], *Tadeusz Kantor, Scénographie dla teatrów oficjalnych*, *op. cit.*, p. 155-221.

³⁵ Il s'oppose ainsi à la notion du « théâtre pauvre » prônée à l'époque par Jerzy Grotowski.

³⁶ Kantor, conférence de presse, Vienne, 5 mai 1987, archives de Cricoteka. Traduit du polonais par l'auteur de l'article.

³⁷ Hichem, Rostom, « Une figure, un pantin, un spectre... », in Chrobak, Józef, Czerska, Karolina et Michalik, Justyna [red.], « *Les Cordonniers* de Tadeusz Kantor », Cracovie, Cricoteka, 2010, p. 219.

Jusqu'en 1975, Kantor se livre ainsi à un jeu avec un texte dramatique préexistant³⁸, puis, dès la création de *Wielopole*, *Wielopole*, le metteur en scène se tourne vers la mise en scène directe, caractérisée par la rupture avec le texte dramatique initial³⁹. La *réécriture* des textes dramatiques (les partitions) s'étend ainsi dans l'espace où les lettres et les mots seraient remplacés par des corps et des objets, inséparables les uns des autres : « L'objet – note Kantor – est dans mon théâtre bio-objet, à savoir que l'acteur est soudé à l'objet. On ne peut imaginer ni l'objet sans l'homme, ni l'homme sans l'objet »⁴⁰.

La figure du *sur-objet*

Afin de saisir au mieux la relation qu'entretient Kantor avec la matière, nous proposons le terme de *sur-objet*⁴¹. Faisant référence au *bio-objet* défini par le créateur en tant que « cas radical où l'acteur doit constituer avec l'objet un seul organisme⁴² » et à la *sur-marionnette* de Craig, ce terme semble rendre pertinemment l'importance suprême que l'artiste accorde à l'objet animé et à l'acteur chosifié. Dans les *Leçons de Milan*⁴³, Kantor met en exergue la présence d'un côté sacré dans l'étrange immobilité de la matière morte. C'est ainsi que peut s'accomplir le glissement de l'homme vers l'objet : le corps vivant façonné « à la ressemblance cruelle à l'objet »⁴⁴ se trouve réduit à une partie du décor, tels les corps empilés dans les rangs des bancs (*La Classe morte*) ou allongés sur le sol comme le « cadavre du Prêtre [qui] est tout simplement chosifié par les autres »⁴⁵ (*Wielopole*, *Wielopole*). La Balayeuse de *La Classe morte* commence ainsi par nettoyer les objets, mais finit par faire de même avec les acteurs. Ces derniers se substituent ainsi à des éléments de scénographie tandis que l'objet prend la place du corps vivant⁴⁶, tels les bancs d'école qui « sont à vrai dire l'acteur principal »⁴⁷ ou le violon qui devient le seul moyen d'expression du violoniste, l'Oncle Stasio (*Wielopole*, *Wielopole*). En effet, ce dernier ne semble exister que « grâce à son violon et à travers lui⁴⁸ », tel un messenger sans voix réduit au son de l'instrument qui parle à sa place. Cette dichotomie entre le corps (prêté par Lidia Maria Krasicka, musicienne devenue dès 1942 actrice de Kantor) et la voix (le son de l'instrument de musique soudé au corps de l'actrice) témoigne non seulement de la parfaite symbiose du corps avec l'objet et le costume, mais de la mise en question du statut de l'acteur et du personnage dans l'art théâtral de Kantor. Évidemment, les bio-objets, les emballages et les mannequins (faits à l'image des

³⁸ Le texte dramatique préexistant n'est qu'un point de départ pour la création scénique originale et personnalisée.

³⁹ En 1974, Kantor écrira : « La reproduction, l'illustration ou l'interprétation d'un texte écrit ont provoqué la chute du théâtre. Il ne s'agit pas d'écrire l'art. C'est un genre vieilli de la littérature qui empêche l'instauration de la pleine autonomie théâtrale », in *Pisma*, op. cit., t. II, p. 159.

⁴⁰ Rencontre de Kantor avec le public, Berlin Ouest, 1988, archives de la Cricoteka, mai 1988, enregistrement n° IV/001773, p. 14.

⁴¹ Correspondant au statut de l'acteur chosifié.

⁴² Kantor, Tadeusz, *Leçons de Milan*, Actes-Sud-Papiers, 1990, p. 55.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Tadeusz, Kantor, *Pisma*, op. cit., t. II, p. 282.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁶ En 1957, durant la préparation de la scénographie du *Cirque* de Mikulski, Kantor évoquait la « possibilité de transférer, à travers les acteurs, la vie vers les objets morts ». Voir Tadeusz, Kantor, *Ma création, mon voyage*, op. cit., p. 136.

⁴⁷ Tadeusz, Kantor, *Pisma*, op. cit., t. II, p. 463.

⁴⁸ Brunella, Eruli, « *Wielopole*, *Wielopole* », in *Le Théâtre Cricot 2, La Classe Morte, Wielopole-Wielopole* / textes de Tadeusz Kantor, réunis et présentés par Denis Bablet, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, Paris, Paris, CNRS, *Les Voies de la Création Théâtrale* 11, 2005, [1983], p. 250.

acteurs et perçus comme les modèles de jeu) constituent une étape nécessaire dans le processus de chosification des acteurs⁴⁹.

Kantor se livre ainsi à une réinvention du statut de l'acteur et ne cesse d'interroger la question de la frontière, soit par l'hybridité (dans le cas des bio-objets), soit par le transfert des énergies (dans le cas des sur-objets). Dès lors, il s'opère – sur la scène kantorienne – la circulation des matières : tandis que le corps vivant s'imprègne de l'immobilité et de l'impassibilité de la matière morte, l'objet puise dans l'énergie vitale de l'acteur pour se déplacer dans l'espace. Cette dernière nécessité se manifeste dans la construction de nombreux objets à roulettes, déplaçables tout au long de la *re-présentation*⁵⁰, et dont la longue liste s'ouvre avec le charriot à ordures, le « premier lieu mouvant »⁵¹ de Kantor, utilisé en 1961 dans *Le Petit manoir*. La conception de ces constructions animées et autonomes trouve son apogée dans la création des machines⁵² – « visions plastiques qui effacent la parole verbale inefficace et instaurent à la place la force des images et des signes théâtraux parlants »⁵³. La place occupée par l'objet se révèle de plus en plus importante, au fur et à mesure que la scène devient de plus en plus habitée. Pour préparer son dernier spectacle *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*, Kantor commence par la construction des objets sans savoir encore comment les insérer dans le déroulement du spectacle. C'est à l'objet d'influer sur l'écriture même de la partition et de décider de l'action scénique. Force est de constater que la coexistence physique de l'acteur avec l'objet se prolongeait au-delà de l'expérience théâtrale, car chacun se devait d'être responsable de ses objets⁵⁴. Comme en témoigne Waław Janicki, Kantor interpellait souvent ses acteurs de la sorte : « Vous n'êtes pas important, c'est cet escabeau qui joue maintenant ! »⁵⁵. L'idée de cet objet issu de la réalité qui coexiste dans l'espace avec le(s) corps est explorée à merveille sur les toiles de Kantor⁵⁶ et exploitée au théâtre quasiment dès ses origines, dès *Le Retour d'Ulysse* : « Au théâtre (1944 !), l'objet cessa d'être accessoire accompagnant le jeu d'acteur [...] L'objet devint acteur. L'objet-acteur »⁵⁷.

Fréquemment impuissant par rapport à ces formes étranges qui, animées et mouvantes – telle la table dans *Wielopole, Wielopole* – lui échappent ou, au contraire, ne se laissent pas déplacer, le comédien vivant se laisse guider par l'objet qui se doit de lui indiquer les trajectoires et de l'aider à se mouvoir, à changer de position ou de direction. L'objet devient ici une sorte de prothèse bénéfique, vitale, sans laquelle l'acteur ne peut ni exister ni circuler

⁴⁹ Il nous est donc impossible de confirmer la proposition d'une « gradation de la chosification fatale de la théâtralité kantorienne » esquissée par Claude Amey (op. cit., p. 252) : « l'acteur, l'acteur-rôle, le bio-objet, le mannequin, la machine ».

⁵⁰ S'opposant à la notion du spectacle-représentation mimétique, Kantor semble se prononcer pour une *re-présentation*, comprise comme un événement unique, sujet à des modifications constantes, et liée à la poétique de la seconde fois.

⁵¹ Kantor, Tadeusz, *Wielopole, Wielopole*, Cracovie – Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1984, p. 134.

⁵² On pourrait en citer quelques-unes : la machine d'accouchement (*La Classe morte*), de tortures (*La Poule d'eau*), de l'amour et de la mort (en 1987), d'anéantissement (*Le Fou et la Nonne*), la croix-bicyclette (*Wielopole, Wielopole*), l'appareil photographique-mitrailleuse (*Wielopole, Wielopole*), la ratière (*Les Mignons et les Guenons*).

⁵³ Rencontre de Kantor avec le public, Berlin Ouest, 1988, mai 1988, Archives de la Cricothèque, enregistrement n° IV/001773, p. 13. Traduit du polonais par l'auteur de l'article.

⁵⁴ Voir le témoignage de Waław Janicki, in Chrobak, Józef et Michalik, Justyna [red.], *Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot 2* [*Tadeusz Kantor et les artistes du Théâtre Cricot 2*], Cracovie, Cricoteka, 2009, p. 11-12 : « Grâce à l'existence physique avec l'objet, nous le connaissons très bien ; chacun de nous devait prendre soin de son objet ; par ailleurs, Kantor nous apprenait de traiter les objets non comme les simples accessoires, mais comme quelque chose de réel et d'aussi important que moi, que le son, que la parole prononcée ».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁶ Voir les tableaux suivants : *L'homme et la fenêtre* (1973), *L'Homme à la porte* (1972), *L'homme à la table* (1970), *L'homme à la chaise* (1968), *Garçon aux journaux* (1982), *Garçon au pupitre* (1975).

⁵⁷ Tadeusz, Kantor, « L'objet », in *Pisma*, op. cit., t. I, p. 127.

dans l'espace scénique. L'objet, dans tous ses états, avait ainsi pour rôle d'empêcher les acteurs d'entrer en jeu. « L'acteur de Cricot 2 – déclarait Kantor – joue un seul rôle : celui de soi-même dans des situations différentes⁵⁸ ». D'après les témoignages des acteurs de Kantor, parmi lesquels Mira Rychlicka et Maria Krasicka, le rapport du corps à l'objet était primordial⁵⁹ et c'est au travail de l'acteur avec l'objet que Kantor consacrait la moitié du temps des répétitions⁶⁰. Ainsi, la recherche de la forme symbiotique adéquate permettait aux comédiens de trouver une place juste dans l'espace scénique et de l'habiter pleinement.

Il ne faut pas oublier que Kantor s'opposait aux termes d'« acteur » et de « comédien », en leur préférant celui du *clown*, créé à la ressemblance de « tous ces êtres comiques et douloureux qui peuplent la Baraque de foire ⁶¹ ». Il faut rappeler également que le Théâtre Cricot 2 se composait de quelques rares acteurs « professionnels », d'acteurs « non professionnels » (qui, comme Lidia Maria Krasicka, ont été recrutés dans d'autres disciplines artistiques) et surtout de « gens pris directement dans la vie dont le rôle scénique s'accordait dans un certain sens à leur rôle dans la vie⁶² ». L'acteur de Kantor n'incarne donc plus un personnage, ne se dédouble plus d'une façon conventionnelle et mimétique, mais se doit d'exister simplement dans l'espace théâtral, restant intègre à lui-même, et proche de l'objet et du costume qui prolongent son corps. Confronté aux comédiens professionnels, Kantor tentait de trouver une solution technique afin de briser leurs habitudes et leur liberté d'expression corporelle : tel fut le cas de Paule Annen, comédienne française expérimentée, qu'il avait enfermée dans un charriot pour réduire son espace de jeu et ses possibilités de mouvement⁶³ dans *Les Cordonniers* montés en 1972 au Théâtre 71 de Malakoff. La symbiose avec l'objet⁶⁴ avait ainsi pour rôle d'initier l'acteur à un processus de chosification indispensable.

Grâce à la symbiose de deux corps (bio-objet) entraînant l'animation de l'objet et la chosification de l'acteur (sur-objet), s'opère le transfert de la sacralité qui conduit d'abord à la déconstruction puis à la reconstruction de l'espace. Ce processus est intimement lié à l'espace mis en jeu : le contexte de la création artistique pendant la guerre a permis à Kantor, et cela dès 1944, de mettre en pratique les revendications des réformateurs de théâtre du début du XX^e siècle⁶⁵ et de quitter les scènes des théâtres conventionnels. Cette pratique sera poursuivie dans les créations postérieures de Kantor persuadé que la symbiose des corps et des objets ne peut s'accomplir que dans un endroit a-théâtral, issu de la réalité dégradée (comme le vestiaire, l'église désaffectée, la gare, la laverie). La dégradation de la réalité trouvée⁶⁶ et la désacralisation du théâtre conduisent ainsi Kantor à la resacralisation personnelle de l'art théâtral.

⁵⁸ De Monticelli, Roberto, L'entretien avec Tadeusz Kantor, *Corriere della Sera*, Milano 29/01/1978, Archives de la Cricothèque, Réf. n° III/2/2/181 002641.

⁵⁹ Skiba-Lickel, Aldona, *Aktor według Kantora*, Wrocław, 1995 [*L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, Bouffonneries n° 26-27, 1991], p. 112 et 151.

⁶⁰ Voir le témoignage de Ludmiła Ryba in Chrobak, Józef et Michalik, Justyna [red.], *Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot 2* [*Tadeusz Kantor et les artistes du Théâtre Cricot 2*], Cracovie, Cricoteka, 2009, p. 12.

⁶¹ Voir Bablet, Denis, « Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot 2 », in *Les Voies de la création théâtrale 11*, op. cit., p. 40.

⁶² Kantor Tadeusz, *Le Théâtre de la Mort*, textes réunis par Denis Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997, p. 203.

⁶³ Voir le témoignage de Lesław et Waław Janicki, in « *Les Cordonniers* de Tadeusz Kantor », op. cit., p. 209.

⁶⁴ Passant par l'étape de bio-objet et/ou de figure emballée.

⁶⁵ Celles notamment d'Antonin Artaud.

⁶⁶ Pour les besoins de son spectacle, *Le Retour d'Ulysse*, Kantor procéda à une dégradation de la réalité trouvée et continua à détruire l'état de l'appartement démolé par les bombardements en 1944.

De l'objet-lieu de mémoire à l'objet muséal

Grâce à la poétique du transfert et à la création des objets transformables, le metteur en scène réussit à alterner les moments de précipitation, d'agitation, de mouvement continuels avec des moments d'inertie, d'arrêt sur image correspondant à la prise de la photographie : l'exemple de l'appareil photographique apte à se transformer à tout moment en mitrailleuse illustre parfaitement ce procédé théâtral courant dans l'esthétique kantorienne. Non sans raison par ailleurs, *Wielopole, Wielopole* commence par la séquence où Kantor procède à la mise en espace des corps des acteurs. Les deux sosies-jumeaux, incarnés par des frères Janicki, se mettent à leur tour à ranger l'espace et à déplacer des objets et des corps, afin de revenir au moment d'avant la catastrophe :

La valise... la valise était sur la table... sur l'armoire... et cette chaise ? (*L'Oncle Karol aperçoit le corps du Grand-père-Prêtre qui, mort, est assis sur une chaise détruite*) Papi ? Il n'était pas assis ! Il n'était pas debout non plus ! [...] Il était couché...⁶⁷

Grâce à ce rassemblement quasi désordonné d'objets – ou plutôt de ce qui en reste –, Kantor arrive à (re)construire sur scène l'ombre de sa chambre d'enfance (dans *Wielopole, Wielopole* en 1980) ou de son atelier de peintre (dans *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* en 1990) dans l'espoir d'

emménager sur scène – d'avoir un lit, une table,
des chaises et bien sûr des tableaux [...]
[de] rassembler sur scène
les objets de ma
chambre. Comme je
le ferai, si réellement
je décidais d'*habiter* et de *vivre* (!)
sur scène⁶⁸.

Cette scène habitée et remplie d'objets devient alors à son tour un objet manipulable, qui rétrécit ou s'élargit en évoquant le travail pénible de la mémoire en marche : « Nous voulons reconstruire notre enfance, le temps passé mais cela est impossible. Dans notre souvenir, les personnages et les objets sortent de leur non-existence mais ils ressurgissent pour mourir à nouveau. Nous ne pouvons empêcher ce mouvement incessant⁶⁹ ». Les restes d'objets, tels des morceaux éclatés de la réalité, se doivent alors de refléter le fonctionnement saccadé de la mémoire et font appel aux souvenirs dispersés et flottants qui se mettent peu à peu en place. La scène de Kantor devient ainsi littéralement encombrée d'objets - signes qui, en évoquant ses souvenirs d'enfance, se mettent en jeu avec la mémoire de l'artiste. Effectivement, Kantor se met en quête de ses objets scéniques dans les profondeurs de sa propre mémoire ; il en sort ainsi des bancs d'école, le chariot d'enfant, une nappe blanche évoquant les fêtes de Noël, des cadres de tableaux, des bottes de son Père-Soldat⁷⁰, de vieilles photographies familiales ou un appareil photographique, qui lui permet d'arrêter le temps et de fixer à tout jamais le moment présent.

C'est à ce moment-là que l'espace scénique, délimité par les plateformes et les planches de bois posées à même le sol, se transforme sous les yeux des spectateurs en l'espace muséographique, dans lequel sont exposés les objets conçus et créés par le metteur en scène. Comme le rappellent ses acteurs, Ludmiła Ryba et Wacław Janicki, afin de construire un objet scénique, « Kantor commençait par le dessiner, après il surveillait sa fabrication, et ainsi cet

⁶⁷ Tadeusz, Kantor, « *Wielopole, Wielopole* », partition du spectacle, in *Pisma, op. cit.*, p. 210-211.

⁶⁸ Tadeusz Kantor, « *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire* », partition du spectacle, in *Les Voies de la Création Théâtrale 18, op. cit.*, p. 157-158.

⁶⁹ Tadeusz, Kantor cité par Brunella Eruli, *ibid.*, p. 208.

⁷⁰ Voir le discours de Tadeusz Kantor du décembre 1988, Archives de la Cricoteka, Réf. n° IV/001911, p. 10.

objet, devenait [pour toute l'équipe] un objet d'art⁷¹ ». Paradoxalement, cependant, cet artiste fasciné par l'esthétique de l'inachèvement et de l'usage unique de la matière prônée par Bruno Schulz⁷², choisissait toujours des matériaux solides⁷³ dans le but de sculpter les objets de longue durée. Ce paradoxe illustre parfaitement la tension propre à la création artistique de Kantor qui s'opère entre spectacle éphémère (conçu comme un événement unique et puisant dans le passé du créateur) et entreprise muséale (dans sa démarche archivistique tournée vers le futur).

Kantor s'oppose ainsi radicalement à la notion d'accessoire théâtral et attribue à ses « objets » le statut d'œuvre d'art à part entière.

LES ŒUVRES RÉPERTORIÉES ET DÉCRITES CI-DESSOUS
NE SONT PAS DES ACCESSOIRES DE THÉÂTRE.
J'AI EXCLU CETTE NOTION DE L'IDÉE DU THÉÂTRE CRICOT 2
COMME ÉTANT INCOMPATIBLE AVEC ELLE.
CES ŒUVRES ONT ÉTÉ RÉALISÉES NON PAS POUR LES BESOINS
OCCASIONNELS ET ÉPHÉMÈRES D'UN SPECTACLE CONCRET
MAIS ELLES SONT INTIMEMENT LIÉES AUX IDÉES
QUI DÉTERMINENT MA CRÉATION.
ELLES FONT PARTIE D'UN CYCLE D'ŒUVRES APPARTENANT À UNE
THÉMATIQUE PRÉCISE,
QUI SONT EXPOSÉES DEPUIS LONGTEMPS DANS DES MUSÉES
ET QUI ONT UN VOLUME SUFFISANT DE TENSION INTERNE
ET DE SIGNIFICATION INDIVIDUELLE
POUR POUVOIR ÊTRE CONSIDÉRÉES COMME DES ŒUVRES D'ART
AUTONOMES⁷⁴

– déclare-t-il à propos des objets qu'il souhaite conserver aux archives de la Cricothèque. Le Centre de Documentation de l'Art de Tadeusz Kantor, qui fut fondé en 1980 à Cracovie à l'initiative de l'artiste lui-même, se situe en prolongement direct de son travail scénique. Il nous semble ainsi que le processus de création des objets et de transfert de leurs statuts se décline en plusieurs étapes : dans la première phase, graphique, les croquis scénographiques ont tendance à se confondre avec les cycles de tableaux ; puis, Kantor-peintre joue le rôle d'un scénographe qui supervise la création des éléments scéniques ; s'ensuit la phase des répétitions privées et ouvertes au public (qui se substituent à la notion d'un spectacle achevé) où les objets entrent en symbiose avec les corps des acteurs, créant ainsi le troisième type d'acteur, à mi-chemin entre le théâtre de comédiens et le théâtre de marionnettes. La dernière étape consiste à séparer les corps (transformés dans l'espace scénique en sur-objets) des objets qui seront, quant à eux, transformés en œuvres d'art et exposés au musée du Théâtre Cricot 2⁷⁵.

Certes, dans *La sémantique de l'objet*, Roland Barthes définit l'objet comme une « chose qui est inhumaine et qui s'entête à exister, un peu contre l'homme⁷⁶ ». Mais, Kantor, passionné par

⁷¹ Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot, op. cit., p. 12. Entretien réalisé avec les comédiens du Théâtre Cricot 2 en janvier 1992 à Varsovie.

⁷² Voir Schulz, Bruno, *Traité des Mannequins*, Paris, Julliard, 1961, [1934], p. 75 : « Nous ne tenons pas, disait-il, à des ouvrages de longue haleine, à des êtres faits pour durer longtemps [...] C'est souvent pour un seul geste, pour une seule parole que nous prendrons la peine de les appeler à la vie [...] Ces créatures seront comme provisoires, faites pour ne servir qu'une fois. En un mot – conclut mon père – nous voulons créer l'homme une deuxième fois, à l'image et à la ressemblance du mannequin ».

⁷³ Voir le témoignage de Waław Janicki, in Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot, op. cit., p. 13.

⁷⁴ Déclaration de Tadeusz Kantor concernant les objets du Théâtre Cricot 2 conservés aux archives de la Cricoteka à Cracovie, texte écrit à la machine par l'auteur, Archives de la Cricothèque, Réf. I/000604, p. 1.

⁷⁵ Voir les photographies des objets exposés au Musée de la Cricoteka publiées dans Ryżewska, Ewa, [red.], *Tadeusz Kantor, Obiekty / Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, [Tadeusz Kantor, Objets / Matières. Collection de la Cricothèque], Cracovie, Cricoteka, 2007.

⁷⁶ Roland, Barthes, « La sémantique de l'objet », conférence prononcée en 1967 et reprise dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 250.

la nature ambiguë des choses, semble inverser ces rôles : ainsi, l'objet (matière morte) ne s'y entête plus à exister contre l'homme (vivant), mais c'est l'homme (chosifié) qui n'existe sur scène que grâce à l'objet (animé). Curieusement, le passage – même s'il est obligé – par la scène ne s'avère être pour l'objet kantorien qu'une étape à franchir : dans un premier temps, dessiné puis créé par l'artiste, l'objet s'anime par le biais de la machine théâtrale à répétitions qui le met en relation symbiotique avec le corps de l'acteur vivant, avant d'être exposé comme objet muséal. Ainsi, tout spectacle de Kantor, en s'opposant radicalement à la notion de la représentation d'un spectacle achevé, semble prendre la forme d'une exposition publique d'un travail scénique en cours.

Bibliographie

- KANTOR, Tadeusz, *Pisma*, [Écrits], choix et rédaction par Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Cracovie, Cricoteka, 2005. III tomes publiés :
- TOME I: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974* [Métamorphoses. Années 1934].
- TOME II : *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984* [Le Théâtre de la mort. Années 1975-1984].
- TOME III : *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990* [Plus loin, rien. Années 1985-1990].
- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre Cricot 2, La Classe morte, Wielopole-Wielopole* / textes de Tadeusz Kantor, réunis et présentés par Denis Bablet, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, Paris, CNRS, *Les Voies de la création théâtrale* 11, 2005, [1983].
- KANTOR, Tadeusz 2, textes de Tadeusz Kantor, réunis par Denis Bablet, études de Denis Bablet, Tomasz Dobrowolski, Chantal Meyer-Plantureux, Sally Jane Norman et Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Paris, CNRS, *Les Voies de la création théâtrale* 18, 2005, [1993].
- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis par D. Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997.
- KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, Arles, Actes Sud, 1992.
- KANTOR, Tadeusz, *Ma Création, mon voyage*, Paris, Plume, 1991.
- KANTOR, Tadeusz, *O Douce nuit*, Paris, Actes Sud-Papiers, broché, 1991.
- KANTOR, Tadeusz, *Wielopole, Wielopole*, Cracovie – Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Archives de la Cricoteka, Centre de Documentation de l'art de Tadeusz Kantor à Cracovie.
- Alternatives théâtrales*, n° 50, décembre 1995, dossier *Kantor l'homme du théâtre*.
- AMEY, Claude, *Tadeusz Kantor, theatrum litteralis*, Paris, Harmattan, 2002.
- BANU, Georges [dir.], *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, Paris, Broché, 1989.
- BARTHES, Roland, « La sémantique de l'objet », in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- CHROBAK, Józef, CZERSKA, Karolina et MICHALIK, Justyna [red.], « *Les Cordonniers de Tadeusz Kantor* », Cracovie, Cricoteka, 2010.
- CHROBAK, Józef et MICHALIK, Justyna [red.], Tadeusz Kantor, *Od Małego dworku do Umarłej klasy – From The Country House to The Dead Class*, Cracovie – Wrocław, 2010.
- CHROBAK, Józef, CZERSKA, Karolina et MICHALIK, Justyna [red.], *Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924-1939*, Cracovie, Cricoteka, 2009.
- CHROBAK, Józef et MICHALIK, Justyna [red.], *Tadeusz Kantor i Artyści Teatru Cricot 2* [Tadeusz Kantor et les artistes du Théâtre Cricot 2], Cracovie, Cricoteka, 2009.
- « Kantor, homme de théâtre », *Alternatives Théâtrales*, n° 50, Bruxelles, décembre 1995.
- MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, PUR, Collection *Le Spectaculaire*, 2011.

PALUCH-CYBULSKA, Małgorzata, [red.], *Tadeusz Kantor, Scenografie dla teatrów oficjalnych*, [*Tadeusz Kantor, Scénographies pour les théâtres officiels*], catalogue d'exposition, Cracovie, Cricoteka, 2006.

RYŻEWSKA, Ewa, [red.], *Tadeusz Kantor, Obiekty / Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, [*Tadeusz Kantor, Objets / Matières. Collection de la Cricothèque*], Cracovie, Cricoteka, 2007.

SCHULZ, Bruno, *Traité des Mannequins*, Les lettres nouvelles, Paris, Julliard, 1961 [1934].

SKIBA-LICKEL, Aldona, *Aktor według Kantora*, Wrocław, 1995. *L'acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, Bouffonneries n° 26-27, 1991.

Pour citer le document

Maja Saraczyńska, «Kantor et l'objet : du bio-objet au sur-objet ; du sur-objet à l'œuvre d'art», *Agôn* [En ligne], L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, Dossiers, N°4 : L'objet, mis à jour le : 09/01/2012, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2060>.